

# Una selva tan infinita

*La novela corta en México (1872-2011)*



EL  
ESTUDIO

# Una selva tan infinita

*La novela corta en México (1872-2011)*



COORDINACIÓN  
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN  
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,  
ESTHER MARTÍNEZ LUNA, SALVADOR TOVAR MENDOZA  
Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO  
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO  
CHRISTIAN SPERLING, MILENKA FLORES Y FABIOLA DEL VILLAR



**f.l.m.**  
fundación para las  
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural  
Serie El Estudio  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Coordinación de Difusión Cultural  
Dirección de Literatura  
Fundación para las Letras Mexicanas  
México, 2011



Diseño de logotipo: Andrea Jiménez

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

Ilustración: DR © Alejandro Benassini  
(detalle de la instalación Inside Silence, 2010).

Primera edición: 13 de diciembre de 2011

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México  
Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,  
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas  
Liverpool 16, colonia Juárez,  
06600, México, D.F.

**ISBN: 978-607-02-2918-3 (Tomo I)**

**ISBN de la serie: 968-36-3758-2**

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio  
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

### **III. NOVELAS EN CAMPO ABIERTO**

## LA NOVELA ESTRIDENTISTA Y SUS ETCÉTERAS

RODOLFO MATA

Universidad Nacional Autónoma de México

La escritura de prosa, en el seno del movimiento estridentista mexicano, se desarrolló en dos vertientes genéricas: la novela y la crónica. La novela se encuentra representada principalmente por *La señorita Etcétera* (1922) y *El café de nadie* (1926), de Arqueles Vela (1899-1977), y la crónica, por *El movimiento estridentista* (1927), de Germán List Arzubide (1898-1998).<sup>5</sup> Hablar de novela corta, en esas fechas y contexto, equivale a subrayar algunas características de la narrativa de vanguardia. El problema de la delimitación y práctica de la novela corta como género —su distancia con la novela y el cuento, a través de elementos como la construcción de personajes, la naturaleza y estrategia de las descripciones, etcétera— aunado a las presiones de los medios editoriales y a las expectativas de los diferentes tipos de lectores, confluía con las inquietudes de los escritores vanguardistas, que cuestionaban la mimesis y aspectos de la narración como la trama,

<sup>5</sup> Es sabido que Arqueles Vela y Manuel Maples Arce publicaron crónicas y reseñas, pero no las reunieron en la época ni las consideraron como obras dentro del estridentismo. También es cierto que durante esos años se publicaron relatos que por sus rasgos —como lo sugirió Luis Mario Schneider, primer gran estudioso del movimiento— podrían ser considerados “estridentistas”. Sin embargo, sus autores nunca se sintieron identificados con el movimiento, ni fueron “adoptados” por sus miembros.

la secuencia temporal, y la identidad del yo narrador y de los personajes, e insertaban frecuentemente estos cuestionamientos en forma de gestos metanarrativos. Asimismo, la pulsión antirrealista y la permeabilidad entre los géneros era algo recurrente. La fusión de planos narrativos sucedía a menudo y las fronteras entre la prosa, la poesía, el teatro y el ensayo se mostraban tenues. Las novelas cortas estridentistas utilizaron estos recursos y convivieron con la novela corta tradicional —es decir, aquella cuyo pacto realista era más sólido— como es posible ver en colecciones como *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado*, donde *La señorita Etcétera* fue publicada por primera vez. Aunque su tipificación genérica obedece en gran parte a intenciones paródicas e iconoclastas, la tentativa de plantear una continuidad entre estos dos “subgéneros” puede resultar iluminadora. En el presente ensayo el análisis se centrará en *La señorita Etcétera*, haciendo referencia eventualmente a *El café de nadie* y a *El intransferible* (escrita en 1927 pero publicada hasta 1977) e intentando responder cuestiones como las siguientes: ¿Cuáles serían las características de la novela corta que se exacerban en estas novelas vanguardistas? ¿Cuáles serían los rasgos que les dan su peculiaridad estridentista? ¿Acaso no se confunde la “novela estridentista” con el estilo personal de Arqueles Vela?

#### LA NOVELA SEMANAL

El fenómeno de *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado* no fue un hecho editorial aislado. Como bien lo señala Margarita Pierini, fue un acontecimiento en el que se cruzaron los avances en las tecnologías de imprenta, el surgimiento y conformación de un público lector —propio de la creciente consolidación de una cultura de masas en América Latina— y las inquietudes de los escritores y los críticos por apuntalar una cultura nacional renovada, a través de la búsqueda y promoción de nuevos autores, y la publi-

cación de figuras nacionales consagradas y de autores extranjeros de prestigio (*Novela*). Aunque Pierini se centra en el caso argentino de la colección *La Novela Semanal*, fundada con gran éxito por Miguel Sans y Armando del Castillo, en 1917, comenta proyectos como el venezolano, en el que participaron Rómulo Gallegos y Rafael Pocaterra, iniciado en 1922; el colombiano, fundado por Luis Enrique Osorio, en 1923; y el mexicano, creado por Carlos Noriega Hope, en 1922. Desde luego, estas propuestas editoriales, que compartían el mismo título en los casos mencionados, fueron imitadas por competidores locales que percibieron su rentabilidad. Los nombres variaron ampliamente. Por ejemplo: “*La Novela del Día*”, “*La Novela para Todos*”, “*La Mejor Novela*” (Argentina); “*La Novela Peruana*” (Perú); “*Las Novelas Cortas*”, “*La Novela Nueva*” (Chile), etcétera. (Íñigo-Madrigal 36-7). No surgieron de la nada, pues tenían sus antecedentes en colecciones anteriores. Pierini menciona como tronco común la serie “*El Cuento Semanal*”, que Eduardo Zamacois lanzó en Madrid en 1907. El caso es que, para la década de 1920, en Hispanoamérica las condiciones sociales habían favorecido la incorporación de nuevos sectores de la población a la lectura, a los que era posible ofrecerles obras a un precio reducido, haciendo tirajes grandes y acotando el número de páginas. Este fenómeno editorial colindaba de manera problemática con las posturas elitistas en los círculos intelectuales, por lo que no era raro que suscitara muecas de condena por ser “literatura industrial” o “literatura barata”. Como parte de la naciente industria del entretenimiento, estas colecciones comenzaban a compartir arena con el cine, razón por la cual es frecuente encontrar el tema del mundo cinematográfico en sus páginas. No es descabellado suponer que la decadencia en general de estos proyectos se haya debido — como lo apunta Pierini para el caso argentino, al iniciar la década de 1940 — a que el radioteatro y las salas de cine acabaron absorbiendo a una parte sustancial de sus lectores.

Además del elemento clave de la existencia de un público, Pierini señala la necesidad de otros dos elementos que completaban el circuito necesario para la subsistencia de estos proyectos: un grupo de escritores más o menos profesionales, capaz de garantizar la producción de textos originales, y un editor sagaz que posibilitara el contacto entre autores y lectores (“Presencias” 3). Ambos elementos tenían sus detalles. Por ejemplo, para hallar nuevos talentos se organizaban concursos literarios. La promoción de los ganadores creaba expectativas que alimentaban la participación. Para lograr el contacto entre autores y lectores era necesaria una sensibilidad editorial que conciliara intereses involucrados, como eran las aspiraciones artísticas de los escritores y la necesidad de los lectores de identificarse con los mundos narrados. A continuación comentaré con mayor detalle el caso específico de La Novela Semanal de *El Universal Ilustrado* con el cual trataré de ilustrar las ideas expuestas.

Carlos Noriega Hope inició La Novela Semanal, el 2 de noviembre de 1922, con la “novela inédita” *La comedianta* del joven autor Gustavo Martínez Nolasco. En el prólogo, Noriega Hope hace una serie de precisiones: pide a sus lectores que reconozcan que es un esfuerzo colosal conseguir una novela de un autor mexicano cada semana, pues muy pocos cultivan el género; y afirma que, si Martínez Nolasco no tiene una trayectoria literaria, en cambio es joven y talentoso y la labor de la revista no es “incensar a los consagrados” sino enaltecer a los humildes, a los desconocidos, a los que se inician en el camino. Noriega Hope también muestra su confianza en que la nueva sección agrada a los lectores, porque es un esfuerzo sincero en pro de la “nueva literatura patria”. La portada del primer número estaba ilustrada con un retrato del autor impreso en tinta azul acero y las 42 páginas que lo integraban incluían dibujos de Audiffred. En el interior del forro se anunciaba la siguiente novela: *Siphros*, de Armando C. Amador, “notable cuentista de la nueva generación literaria” (Monterde 10).

El tercer número incluyó *La grande ilusión* de Noriega Hope, relato que toca las temáticas del conflicto campo-ciudad y de la condición social de la mujer, con un tono cuestionador de los prejuicios morales existentes y en cierto modo pedagógico. Como bien apunta Monterde, para el cuarto número la escasez de escritores temida por Noriega Hope parece haberse manifestado, pues La Novela Semanal publicó *Los diez sueños y otros cuentos* de Natsume Soseki, en traducción de Keichi Ito, encargado de negocios de Japón en México. Puede haberse tratado de un compromiso con el diplomático, pero el caso es que se rompe la idea de “novela” por la de “cuentos” y el propósito de “literatura patria”. Las narraciones son poéticas y alucinantes y pertenecen —en el contexto en que se presentan— a la estética del exotismo modernista, como sucede con *Siphros*, que cuenta la historia de un joven que se enriquece de la noche a la mañana con el hallazgo de un tesoro en su casa y, camino a emprender grandes viajes fuera del país, se duerme en el tren y sueña que es un rico comerciante dorio que se mueve suntuosamente, entre reyes y príncipes, esclavos y harenas...

El quinto número, *Las sierpes negras* de Carlos Barrera, está ambientado en la Nueva España, a mediados del siglo XVI. Imita el habla de la época y narra una historia de amor con celos, traición, crimen (doña Blanca es estrangulada con sus propias trenzas —las “sierpes negras”— por su esposo, que la cree infiel), arrepentimiento y enclaustramiento, muy en la línea de las recreaciones novelescas del grupo de los llamados “colonialistas”. Francisco Monterde —quien formaba parte de este grupo— proporciona el material para el sexto número, *Dantón*, y retrospectivamente aclara: “Advertí en el subtítulo: ‘novela mexicana contemporánea’, porque antes de ese ensayo —en el que me propuse delinear cada uno de los personajes por las reacciones que producían en los demás— sólo había escrito novelas cortas y narraciones con asuntos del virreinato” (11). El siguiente número estará dedicado a *La señorita Etcétera*, cuyo caso comentaré con detalle más ade-

lante.<sup>6</sup> Antes quiero dedicar unos párrafos más al contexto de su aparición, que he venido describiendo a través de las novelas que le precedieron.

Como señala José Mohedano Barceló, con *Dantón* Monterde regresa al “realismo social”. En él se inscriben los relatos que tocan, entre otras cosas, el tema de la Revolución y sus efectos, y la vida en la ciudad. Esta otra línea también está presente en La Novela Semanal, en narraciones como *Un “pobre diablo”*, de Federico Sodi, en que don Juan Antonio de la Cruz asciende de “pobre diablo” a “general influyente” y luego a diputado, y en la que se menciona la discusión del tema del divorcio en el seno del Congreso. O también se manifiesta en el relato *En las ruinas*, de Manuel de la Parra, que cuenta la historia del pintor Mario, enamorado primero de Aurelia, a quien pierde por permanecer en Europa estudiando, y apasionado después por Clemencia Isaura, hija de Aurelia. La incomunicación que trae el conflicto revolucionario acaba con esta segunda relación, mientras Mario trata de dar carácter legal, en Europa, a un divorcio de facto de una “desalmada” modelo italiana, con la que había tenido un hijo. Como se puede ver, las temáticas se mezclan unas con otras. El tesoro de *Siphros* es un tesoro de origen colonial (monedas de oro con la efigie de Fernando VII). La mujer víctima del machismo en *La grande ilusión* viaja de la ciudad (donde es la “querida” de un rico venido a menos) al campo (donde aspira a redimirse casándose con un rancharo sencillo, que aprendió a hacer dinero en Estados Unidos por medio de un arduo trabajo). *En las ruinas* contrasta el mundo idílico del primer amor, encuadrado por los vestigios de un convento franciscano en la provincia, con el ambiente de París

<sup>6</sup> Conviene aquí señalar que, en La Novela Semanal, el título aparece como *La Señorita Etcétera*, mientras que la publicación en libro, junto con “El café de nadie” y “Un crimen provisional” (edición con portadilla titulada *El café de nadie. Arqueles Vela. Novelas*. Ediciones Horizonte: Jalapa, 1926), presenta la novela como “La Señorita Etc.”. También es muy importante subrayar que la edición de Jalapa carece de las ilustraciones originales que acompañaron a la novela y que, desde entonces, han permanecido olvidadas.

“envuelto por las múltiples corrientes malsanas y engañosas”. *El terruño*, de Guillermo Medrano, plantea el mismo contraste entre la provincia bucólica y pura y el París de los excesos, y cuenta la historia de un amor no correspondido a tiempo, que llevó a la amada al convento y al protagonista enamorado a enclaustrarse también, y a legar su casa solariega para un monasterio. Leoncio Espinosa, en *Carroña social*, cuenta la historia de Mario Alor, poeta provinciano que conoce a Gloria Luz, mujer “diferente” que lo entiende. Obtienen el “pasaporte canónico y civil”, rápido y sin ceremonias, emigran a la capital y se establecen en San Ángel, “pueblo” entonces suficientemente alejado de la ciudad. Él trabaja en el centro, en una revista. Cuando Gloria Luz tiene que regresar a la provincia para atender a su padre enfermo, Mario se enfrenta a la ciudad por unos días. La experiencia de soltería se vuelve un suplicio en el que desfilan varios personajes de la bohemia citadina de cafés, funciones de teatro, discusiones “intelectuales”, galanteos, etcétera. El regreso de su mujer lo rescata, lo devuelve al idílico sosiego semi-provinciano de San Ángel, y le trae la noticia, final feliz, de que está embarazada. Lo curioso en esta novela es que la ciudad es presentada como un personaje. Mario la ve no como “la hembra tornadiza que le pareció siempre”, sino como “una mujer a la que hubiese de moldearle, para sí propio, un alma al antojo y talante”.<sup>7</sup>

La imagen de la mujer vuelve a aparecer en el contexto de la ciudad en *El son del amor*, de Luis Marín Loya. Cuenta la historia de Enrique, quien relata al protagonista-narrador su experiencia decepcionante de conocer a la profesora Herminia Malda y la sorpresa de constatar que es lesbiana, después de presenciar un “beso sáfico”. Enrique le recomienda al narrador que se aleje de ella y le confiesa la firme decisión que entonces tomó de casarse con una “provincianita” de Zitácuaro. La actitud rebelde de Herminia, ante el papel decorativo de la mujer como objeto bello,

<sup>7</sup> En *La ciudad paroxista*, Yanna Hadatty aborda detalladamente la imagen múltiple de la metrópoli moderna, en la prosa vanguardista de la época, y las características de las individualidades que la habitan.

del cual el hombre es dueño, llama la atención: puede parecer una justificación del lesbianismo pero, de manera más amplia, señala un problema de género. De cualquier modo, es posible plantear el contraste lesbianismo y ciudad vs. esposa y “provincianita”, sin forzar mucho las cosas.

El crimen, la nota roja y los asuntos policíacos también tienen su espacio en La Novela Semanal. El “pobre diablo” de la novela de Federico Sodi, acaba asesinando a su esposa infiel, y el narrador-protagonista que es su amigo se entera por medio de la nota roja del periódico. *La novela de Alicia*, de Federico Gutiérrez, narra el caso real de Alicia Olvera, quien asesinó a un enemigo de su padre. El tema del cine aparece en *La penumbra inquieta [cuentos de cine]* de Juan Bustillo Oro, y en “*Che*” *Ferrati, inventor*, de Carlos Noriega Hope. Las digresiones de La Novela Semanal son numerosas y no se restringen al caso de Soseki. No sólo se publicaron cuentos, sino antologías de poesía (poesía hispanoamericana seleccionada por Rafael Heliodoro Valle), piezas de teatro (de Jacinto Benavente y Marco Aurelio Galindo), esbozos biográficos (sobre Amado Nervo), viñetas de observación sociológica que devienen casi cuentos (*Los irredentos* de Félix Palavicini, director de *El Universal*), fragmentos de diario (de Pierre Loti) y selecciones de artículos (*Apuntes del natural* de Francisco Zamora) entre otras excepciones. Las noticias de “ineditismo” o de la calidad de “escrita especialmente para La Novela Semanal son abandonadas según conveniencia y oportunidad, y la cuestión del género al que pertenece lo presentado pasa a segundo plano, y hasta a tercer plano, cuando la oscilación es entre cuento largo y novela corta. Hemos de convenir que, dada la extensión planteada por el medio editorial, el título La Novela Semanal apunta a la idea de “novela corta”, cuyo significado trataré de ampliar en los siguientes párrafos, junto con la aparición de *La señorita Etcétera*.

Carlos Noriega Hope escribió un “Prólogo del director” para presentar *La señorita Etcétera*, en el que declara que La Novela Semanal de *El Universal Ilustrado* no impone gustos ni pasiones,

ni cierra sus puertas a quienes no piensan de la misma manera: eso sería caer en el “partidarismo literario”. El estridentista Manuel Maples Arce merece un lugar igual al de cualquier otro poeta y, por ello, el suplemento publica esta “primera novela estridentista”. Noriega Hope es más específico acerca de las expectativas que puede despertar la publicación:

Cada uno pensará a su antojo respecto a esta extraña novela. Muchos dirán que es un disparate; otros, seguramente, encontrarán emociones nuevas, sugeridas por el raro estilo, y otros, en fin, creerán que se trata de un prosista magnífico, despojado de todos los lugares comunes literarios, forjador de emociones cerebrales y de metáforas suntuosas (3).

Noriega Hope es específico, pero ambiguo, pues agrega: “Nosotros nos lavamos las manos... Cada quien según su personal criterio” (3), y pide que se le conceda a *El Universal Ilustrado* el “raro mérito” de estar abierto a todas las tendencias. El prólogo es una advertencia forzada por una infracción. Como bien apunta Pierini, no hay lugar en las novelas semanales para las innovaciones formales que las vanguardias están empezando a desarrollar, para nada que agobie o sobresalte el intelecto. Las innovaciones se dan en los contenidos (*Novela* 68). Sin embargo, estas afirmaciones se sostienen sólo si se atiende exclusivamente el punto de vista del lector masivo. En realidad, entre las tareas del editor, en este tipo de proyectos, como ya se mencionó anteriormente, también está el contemporizar con las aspiraciones artísticas de los escritores. Sin duda, los mundos narrados de las novelas que he comentado son muy diferentes al que se presenta en *La señorita Etcétera*. Desde luego, esta concesión del editor —que anunciada con un prólogo parece un “curarse en salud”— es un mérito más de la labor de promoción y difusión que realiza con el proyecto de La Novela Semanal y que sostuvo con algunas interrupciones hasta fines de diciembre de 1925.

Las innovaciones que plantea la novela de Arqueles Vela son de índole muy especial. Pareciera que eclipsaran totalmente las que pudieran hallarse en las otras novelas. Por ejemplo, Gabriel Enríquez señala que *La grande ilusión* de Noriega Hope tiene innovaciones técnicas como “la reincorporación de la novela dentro de la novela, las técnicas del cine, la autocrítica de los personajes” ([www.lanovelacorta.com](http://www.lanovelacorta.com)), que conviven con los lastres románticos y realistas del siglo XIX. Y observamos que, al inicio de *Carroña social*, hay una cierta levedad en el ritmo desparpajado de la narración, que mezcla los canturreos del protagonista, de canciones de moda, con el diálogo sostenido con su “Mocosa”, denominación esta última que hace pensar que se trata de su querida y no de su esposa. La descripción de una mujer en el tranvía, cuando Mario Alor va camino al trabajo, da un toque más a la intención de Leoncio Espinosa de escribir diferente: “Una chiquilla blonda (H<sub>2</sub>O<sub>2</sub>), profusión de crema de perlas, rímel, dengue despectivo de los labios lapiceados de púrpura, tipo de mecanógrafa ministerial y, de fijo, adoratriz platónica de Toño Moreno y cursilona panegirista de Mary Pickford” (6). La manera de construir la novela que utiliza Monterde en *Dantón*, también lleva a pensar en intenciones innovadoras: “Delinear cada uno de los personajes por las reacciones que producían en los demás” (Monterde, “Prólogo” 11) no es una estrategia lineal de narración. Además, el principio de la novela es enigmático: el lector sólo puede saber que la novela sucede en una imprenta después del sexto párrafo en que se comienza a hablar de trocitos de plomo y de letras. En la edición original, este enigma se disuelve por el dibujo de Audiffred, que muestra una imprenta en la página inicial.

Es curioso constatar que Monterde insiste en que *Dantón* es una novela y que antes había escrito sólo “novelas cortas y narraciones con asuntos del virreinato” (“Prólogo” 11). Pareciera que su estrategia es alcanzar la complejidad que requiere una novela a través de la mencionada red de reacciones entre los persona-

jes. Incluso el autor crea hechos paralelos, como el anuncio del compromiso matrimonial entre el señor Altamira y la hija del corrector, que podrían constituir una trama alterna a la principal: la situación, identidad y destino enigmáticos de Dantón. ¿Será hijo del dueño de la imprenta? ¿De dónde le viene su elocuencia igualitaria? ¿Por qué enmudeció un tiempo? ¿Por qué desprecia a la madre de su hijo? ¿Por qué no se apareció en el funeral de su hijo? ¿Le gusta Aurora la secretaria o la hija del corrector? ¿Miguelito el loco lo asesinará? La red de relaciones crea una tensión. En el caso de *En las ruinas*, la complejidad se alcanza más por el lado de la peripecia, que repercute en la extensión: la novela tiene 62 páginas, mientras que *Dantón* y la mayoría de las otras no pasa de las 32 páginas. Suceden muchas cosas, a través de las cuales el personaje principal, Mario, se va formando, densificando: amores, viajes, muertes, abandonos, etcétera. Hay lugar también para las referencias literarias, entre las que destaca *The Sea Lady* (1902) de H. G. Wells, relato en el que un hombre rescata a una mujer, en la playa, que resulta ser una sirena, la cual susurra varias veces la enigmática frase “*there are better dreams*”. Ante los desengaños, Mario repite la frase “hay sueños mejores”, cuya referencia develada trae complejidad a la historia. ¿Siempre habrá historias mejores a las tres mujeres que perdió Mario? ¿Su carrera artística es un “mejor sueño”?

Los dos ejemplos anteriores de complejidad novelesca contrastan con las historias sencillas y casi lineales de *Siphros*, *Un “pobre diablo”* o *El son del amor*, cuyas tramas he comentado. Podríamos hablar entonces de que estos últimos son cuentos y las dos anteriores son novelas. ¿Dónde situar entonces a la novela corta o *nouvelle*? Me servirá para ello de una idea desarrollada por Ricardo Piglia en el texto “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, que se basa en “la distinción entre enigma, misterio y secreto, tres formas en que habitualmente se codifica la información al interior de los cuentos” (187). El enigma sería la existencia de un elemento que encierra un sentido que es necesario

descifrar. Como ejemplo, Piglia señala el cuento “La muerte y la brújula” de Borges. El misterio, en cambio, sería un elemento que no se comprende porque no tiene explicación, al contrario del enigma, que sí la tiene. El ejemplo que proporciona es “Casa tomada”, de Cortázar. El secreto lo define Piglia también como un “vacío de significación”, “algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma y el misterio, pero en este caso es que alguien tiene y no dice. Es decir, el secreto es en verdad un sentido sustraído por alguien” (190). Para ejemplificarlo, Piglia elige *Los adioses* de Onetti, e introduce otra distinción útil para entender la *nouvelle*: la distancia que hay entre suspenso y sorpresa. En el suspenso, el espectador sabe, por ejemplo, que detrás de la puerta que abrirá la heroína está el asesino. El narrador sabe de eso y retrasa el encuentro. En la sorpresa, ni el espectador ni la heroína saben que el hombre con el hacha irrumpirá al abrir ella la puerta. La sorpresa es simultánea para ambos. Los cinco elementos mencionados, dice Piglia, son formas de conocimiento que condicionan el desarrollo de las historias. ¿Quién sabe qué y cuándo? Esto integra una red de relaciones e intrigas. Un detalle importante es que “a veces el narrador sabe lo que sabe el lector pero no lo que saben los personajes” (192). De ahí Piglia pasa a mencionar las figuras hoy conocidas de narrador, autor implícito y autor real, y sus diferencias, y señala que uno de los movimientos más importantes de renovación de la narrativa tuvo que ver con la consciencia de este tipo de cuestiones. En el siglo XIX se inició una crisis del narrador omnisciente que dio lugar a lo que él llama un “narrador débil”, es decir, el que no sabe, el que vacila. Un ejemplo típico es el secreto que guarda Kurz en la *nouvelle* de Conrad *El corazón de las tinieblas*. Otros secretos se encierran en *nouvelles* como *El perseguidor* de Cortázar o *Pedro Páramo* de Rulfo. Estas narraciones tienen, puntualiza Piglia, “una densidad mayor que su propia dimensión física” (199).

Otra conexión interesante subrayada por Piglia es aquella que la *nouvelle* puede guardar con el género policial. En los primeros

textos policiales pareciera que el detective fuera un delegado del narrador. Esto subraya, agregaría yo, la distancia del narrador con lo narrado, la presencia de un “narrador débil”. En la *nouvelle*, puntualiza Piglia, el secreto es un lugar vacío que permite unir tramas narrativas diversas, una especie de nudo que no se explica, porque si se explicara habría que escribir una novela. En los ejemplos de La Novela Semanal que acabo de comentar, esto se aplicaría muy bien a *Dantón*. Monterde estaría equivocado: *Dantón* sería una *nouvelle* y, seguramente, las “novelas cortas” a las que se refería como práctica anterior devendrían cuentos. La *nouvelle*, dice Piglia, es un “hipercuento, especie de versión condensada de cuentos múltiples que se van anudando en una historia que, sin embargo no se disgrega porque se anuda en un punto oscuro” (201).

Para terminar, Piglia aborda el tema del papel del lector. La *nouvelle* es una forma posterior al cuento y anterior a la novela, un paso de la oralidad a la lectura, pues necesita que se abra la posibilidad de releer. Esto delega el control de la significación al lector. Él es quien tiene que narrar. Otro punto de contraste es el final. En la *nouvelle* no coincide con el fin de la historia, sino que se ve desplazado, diferido en una ambigüedad extrema. Continuemos ahora con la revisión de *La señorita Etcétera*.

¿Cuál es la trama de *La señorita Etcétera*? Esta pregunta es difícil de responder porque, como lectores de una *nouvelle*, siguiendo los planteamientos de Piglia, ya estaríamos infiriendo una historia a partir de enigmas, misterios y secretos que Arqueles Vela plantó en ella. Intentemos una versión. En el primer capítulo, el protagonista narrador cuenta que viajaba en un tren cuando un accidente provocó que se detuviera en un pueblo y los pasajeros tuvieron que bajar. Después agrega:

Yo compré mi pasaje hasta la capital pero, por un caso explicable de inconsciencia, resolví bajar en la estación que ella abordó. Al fin y al cabo, a mí me era igual... Cualquier ciudad me hubiese acogido

con la misma indiferencia. En todas partes hubiera tenido que ser el mismo.

Sin duda, el destino, acostumbrado corregidor de pruebas, se propuso que yo me quedase aquí, precisamente aquí. Con ella... (5).

Comienzan los enigmas y misterios. Evodio Escalante, en su artículo “El sistema literario de Arqueles Vela”, señala que esta es la primera y notoria transgresión al principio de no contradicción que debe regir todo proceso enunciativo (124-5). Él baja y ella sube al tren. Pero él había comprado su boleto hasta la capital. Entonces, ¿los dos se van? No, porque el destino “corregidor de pruebas” se propuso que él se quedase ahí, en la ciudad de provincia, con ella. ¿Ella se fue, siguió su camino? ¿O el destino corrigió también el rumbo que ella tomaría? ¿Podrían leerse las frases juntas: “que yo me quedase aquí, precisamente aquí con ella”? ¿O ella abordó la estación? Evodio Escalante rastrea las contradicciones que, apunta, se “producen en racimos” y se conectan con lo que Klaus Meyer-Minnemann llama “narración paradójica”, una narración que como esencia tiene el contradecirse a sí misma, y con dos aspectos que Katharina Niemeyer señala en la novela: la arbitrariedad y la falta de identidad estable. Efectivamente, a lo largo de la narración se encuentran momentos en que “ella” —siempre referida así, sin nombre propio— parece no ser la misma. En el segundo capítulo, por ejemplo, después de dejarla “descendiendo del paracaídas de su ensueño” y dirigirse al café, la encuentra en este establecimiento y dice: “cuando la vi por primera vez”. ¿Es otra mujer? Más adelante, aclara: “en mi imaginación ya no existía solamente ella, no era solamente ella; se fundía, se confundía con esta otra ella que me encontraba de nuevo en el rincón del café” (10-1). ¿No sería una mujer la que se fue en el tren y otra la que permaneció con el protagonista? Esto sugiere una peculiaridad temática del relato que Evodio Escalante también menciona de dos maneras complementarias: “La búsqueda de la mujer entendida como objeto imposible” y/o “la búsqueda

da imposible de la mujer entendida como objeto”.<sup>8</sup> Arqueles Vela insinúa la presencia de este arquetipo:

Pensé... Ella podría ser un estorbo para mi vida errátil. Para mis precarios recursos. Lo mejor era dejarla allí, dormida. Huir...

De pronto me acordé del calendario amarillento de mi niñez sin domingos.

Del alba atrasada de mi juventud, de mi soledad...

Acaso ella, era Ella... (7).

Cabe incluso pensar que al protagonista le sucede algo parecido a *The Well-Beloved* (1897), de Thomas Hardy, en que el escultor Jocelyn Pierston pasa su vida buscando a la mujer ideal, sabiendo que una especie de espíritu escurridizo y caprichoso, la Bienamada, salta de un cuerpo a otro. En cada salto, la Bienamada transfiere la belleza y el atractivo irresistible a una nueva mujer, haciendo que Jocelyn se enamore de ella.

La “ella” de *La señorita Etcétera* permanece en ese “estado pronominal” hasta el octavo capítulo, el último, en cuyas líneas finales recibe un nombre: “Estaba formada de todas ellas... Era la Señorita Etc. Compleja de simplicidad, clara de imprecisa, inviolable de tanta violabilidad” (27). Es la señorita “y las demás cosas”, la señorita y las demás señoritas. El problema de la identidad fluctuante es algo que no se restringe a este relato de Arqueles Vela. Mabelina de *El café de nadie* también “padece” este “síndrome filosófico-literario”. Sucede igual con el protagonista que la acompaña pues él le dice: “cada día besas en mí a un hombre diferente” (28). O con el presunto responsable de “Un

<sup>8</sup> La oscilación entre estas dos tonalidades, una eufórica y otra disfórica, una entusiasta y otra desengañada es un tema universal que continúa tanto en *El café de nadie*, como en *El intransferible*. En este último relato, por cierto, el protagonista, Androsio, lleva el nombre de un personaje incidental de *El café de nadie*, pretendiente de Mabelina, mencionado despectivamente por ella. *El intransferible* es una novela de formación, con una experiencia erótica infantil, una iniciación guiada por el padre del protagonista y varias peripecias en torno a la imagen de la mujer: madre, amiga, hermana, amante, sindicalista, prostituta, feminista, etcétera.

crimen provisional” que afirma: “Hice de mi persona una serie de personas. Catalogué en mí mismo una envidiable variedad de individuos” (Vela, *Café* 65). *La llama fría* de Gilberto Owen, publicada en La Novela Semanal el 6 de agosto de 1925, también plantea un problema de identidad.

El tercer capítulo de *La señorita Etcétera* vuelve a tener, inexplicablemente, como escenario el tren. El protagonista se identifica espiritualmente con los “carros desorillados de rieles mohosos” (14) y unas líneas más adelante *es o dice ser*, “un carro en donde todo se había ido, un carro olvidado” (14). El protagonista-narrador se convierte en un transporte. ¿De las personas que integran las experiencias que le suceden? ¿De las “ellas” con quienes ha tenido encuentros? ¿Los encuentros son imaginarios o son recuerdos? Al ver a lo lejos la silueta de una vela (la percibe por el “parpadeo de su semáforo”) cree que es “ella” y afirma:

Caminé tras ella con la paradoja de que era Ella, de que su voz submarina volvería a colorear la esponja de mi corazón que se llenaba continuamente de remembranzas de ellas.

Su andar ligero impulsaba mi astenia. Casi me arrepentía de haberla dejado instintivamente a la orilla del mar o en la habitación oscura de un café.

El contacto inesperado con la multitud hacía balbucientes mis ideas, mientras ella se alejaba con mayor rapidez de mi memoria (14).

Es posible pensar que el tren en el que se encuentra es el mismo del inicio de la novela, pues el cuarto capítulo ya sucede en “la metrópoli”. Dejó una “ella” a la orilla del mar, otra en el café y la tercera se alejó de su memoria. ¿Realmente sucedió algo o todo tuvo lugar en la mente del protagonista que, después del accidente y de la interrupción del viaje, continuó su camino rumbo a la capital, pues tenía boleto para llegar a ella?

El cuarto capítulo describe una escena de viaje en un tranvía. El narrador-protagonista repasa los cambios en su vida. Cambió

de traje, de humor, de maneras. Casi se había acostumbrado a una “existencia de calcomanía de las oficinas”, una existencia burocrática, a la que se adosaban “los recortes literarios de mi vida”. Enseguida explica:

El motivo de mi llegada a la metrópoli, la causa de haber abandonado tantas cosas, se iba borrando, hundiendo. La realidad de que podría llegar a los ascensores intelectuales, me impulsaron [sic] a hacer muchas arbitrariedades imborrables que agitaban mi espíritu.

Había salido de una oficina insignificante para entrar a una oficina importante. No había hecho más que lo mismo (18).

Como señala Sandra María Benedit, estos detalles sugieren que *La señorita Etcétera* podría entenderse como un *Künstlerroman*, es decir, la narración de un aspirante a artista:

En concreto, esta novela corta mira con lupa las preocupaciones del protagonista, un individuo anónimo de clase media que, alejado de las normas tradicionales de la sociedad mexicana, está ansioso por convertirse en escritor y adaptarse a lo que él considera ‘lo moderno’. Está estructurada alrededor de las andanzas de este personaje, que ha llegado de las provincias a la capital con la idea de vivir una vida artística bohemia pero que, tras llegar a la ciudad, se encuentra realizando un rutinario trabajo administrativo (756).

Aunque la referencia específica a la ambientación autobiográfica está ausente, coincide con el cambio en la vida profesional de Arqueles Vela de ser periodista y crítico cultural, en el periódico *El Demócrata*, a ser secretario de redacción en *El Universal Ilustrado*.

En el quinto capítulo se da una transformación importante del narrador. Cuenta que antes vivía en una casa de huéspedes mediocre pero que ahora se ha cambiado a un cuarto de un hotel lujoso. La vida mecánica de las ciudades modernas lo ha ido transformando:

Yo era un reflector de revés que prolongaba las visiones exteriores luminosamente hacia las concavidades desconocidas de mi sensibilidad. Las ideas se explayaban convergentes hacia todas las cosas. Me volvía mecánico[...].

Cuando el ascensor concluyó de desalojarnos y me encontré frente a ella y la observé detenidamente, me estupefacté de que ella también se había mecanizado. La vida eléctrica de hotel, nos transformaba.

Era, en realidad, ella, pero era una mujer automática. Sus pasos armónicos, cronométricos de figuras de fox-trot, se alejaban de mí, sin la sensación de la distancia; su risa se vertía como si en su interior se desenrollara una cuerda dúctil de plata, sus miradas se proyectaban con una fijeza incandescente.

Sus movimientos eran a líneas rectas, sus palabras las resucitaba una delicada aguja de fonógrafo... Sus senos, temblorosos de amperes... (21-2).

Sin duda aquí podemos ver no sólo el “raro estilo” mencionado por Noriega Hope, estilo que obliga a la relectura cuando nos preguntamos, desde el comienzo de la novela, acerca de lo que está pasando; también podemos contemplar mejor al “prosista magnífico”, forjador de “emociones nuevas y cerebrales” y “metáforas suntuosas” al que el director de *El Universal Ilustrado* alude. Hay un alarde constructivo que colinda con la composición poética. Me parece que la imaginería de este capítulo es estridentista y no exclusiva de Arqueles Vela. La podemos ver en el manifiesto *Actual número 1*, en poemas de *Andamios interiores* de Maples Arce o en el retrato de Maples Arce y otros pasajes que ofrece *El movimiento estridentista* de List Arzubide. La marca inconfundible del estilo de Arqueles Vela la podríamos ubicar mejor en esa fluctuación de la identidad que ya he mencionado.

En el capítulo sexto, el protagonista continúa sus divagaciones acerca de “ella”, de sus recuerdos, de su identidad. Se retrata no como “vagabundo de las calles” sino como “vagabundo del pensamiento”. “Ella” lo ve tendido en la banca de un parque y ahora es otra: sigue las inclinaciones de las mujeres actuales. Es feminista

y sindicalista y se muestra deseosa de “sanear las mentalidades de tanto romanticismo morboso”. El séptimo capítulo prolonga esa tensión sufriente del protagonista vagando por la ciudad y dentro de sí, “agobiado de sensaciones sentimentales”. Se detiene en la puerta de un cine y eso lo ayuda a comprender su apego mental a ella, la especie de cinematógrafo interior que se desenrolla en su mente, como en un sueño. El último capítulo cierra con el reconocimiento de la naturaleza de “ella” y de lo mucho que había peregrinado para encontrarla: “Mis evocaciones estaban agujereadas de sus miradas de puntos suspensivos... Sentado al borde del crepúsculo las repasaba sin pensar” (27). Es entonces cuando el narrador pronuncia su nombre, “Era la Señorita Etc.”, y la novela concluye.

Podemos ahora preguntarnos si este final cumple con la propuesta de Piglia. Me parece que sí, porque la historia no concluye. El protagonista —que no tiene nombre— ha descubierto que “ella” es muchas “ellas” y por eso le otorga ese nombre: etcétera. Sin embargo, la historia del protagonista burócrata-escritor que ha llegado y se ha instalado en la capital apenas empieza. Sólo sabemos que su vida se ha mecanizado. ¿Seguirá encontrando otras ellas o hallará a Ella? No hay un final como en *The Well-Beloved*, cuando Jocelyn descubre que la bienamada finalmente ha desaparecido y puede ver a una mujer real. No, aquí parece que el protagonista continuará la búsqueda imposible en las dos acepciones que plantea Evodio Escalante. De hecho, Arqueles Vela lo hace, como lo he señalado, en *El café de nadie* y en *El intransferible*.<sup>9</sup> Las evocaciones, los intentos por asir a esa “ella”, son agujereadas

<sup>9</sup> Podría plantearse un paralelo entre *La señorita Etcétera* y *El café de nadie* proponiendo que la perspectiva de la primera es la del narrador-protagonista que se enfrenta con la multiplicidad de “ella”, con su identidad. La perspectiva de la segunda novela no se da a través de una narración en primera persona sino en tercera persona. Es omnisciente y su protagonista es Mabelina, personaje cuya transformación es contraria a la de la señorita Etc., pues lo que se narra es su disolución. Mabelina pierde su identidad, se vuelve muchas “Mabelinas”.

por sus miradas de puntos suspensivos, es decir, de algo que continuará, que está inconcluso.

La novela, de hecho, está llena de puntos suspensivos, y el juego entre “ella” y “Ella” proyecta el plano gráfico hacia el filosófico. Si recordamos al “destino corregidor de pruebas” tenemos un elemento más de cruce de la narración con el mundo de la tipografía, un elemento metatextual. *La señorita Etcétera* utiliza este recurso eminentemente vanguardista que contribuye a subrayar que el pacto realista está roto y su andamiaje se hace evidente dentro de la narración. La vida de un personaje es un texto y el destino, un corrector de pruebas. Las “metáforas suntuosas” y el “raro estilo” plantean cruces con el lenguaje poético y contribuyen así a la ambigüedad genérica. El traslape de escenas que pudieron ser imaginadas o soñadas solamente, en vez de vividas en la realidad, juega otro papel iconoclasta. *La señorita Etcétera* es una novela, en principio, porque apareció bajo el rótulo de La Novela Semanal (aunque ya vimos que el proyecto infringió varias veces su caracterización genérica), pero también porque los vanguardistas tenían una intención paródica al llamar así a estos relatos que rompían con muchas de las convenciones. Un ejemplo muy claro son las “falsas novelas” de Ramón Gómez de la Serna. “María Yarsilovna (falsa novela rusa)” comienza con la jocosa aseveración: “Han muerto todas las novelas rusas aunque algunas hayan entrado en la inmortalidad” (3). Siguiendo la caracterización de Piglia, *La señorita Etcétera* es una *nouvelle*. Podemos pensar que en ella, como en otros textos semejantes de la vanguardia, el secreto al que se refiere Piglia, ese sentido que ha sido sustraído por alguien, ha sido sustraído por el autor, de una manera particular: a través de su modo de narrar, de describir, de estructurar la historia. Quizá de esta manera podemos hallar la continuidad entre la “novela vanguardista” y la *nouvelle* tradicional, es decir, aquella que surge, como lo sugiere Piglia, entre el cuento y la novela.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENEDET, SANDRA MARÍA. “La narrativa del estridentismo: *La señorita Etc.* de Arqueles Vela”. *Revista Iberoamericana* LXXIV.224 (jul-sep 2008): 753-75.
- ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ, GABRIEL MANUEL. “Presentación a *La grande ilusión*”. *La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 30 abr 2022. <<http://www.lanovelacorta.com/lgitp.php>>.
- ESCALANTE, EVODIO. “El sistema literario de Arqueles Vela”. Rafael Olea, edición, Laura Angélica de la Torre, colaboración. *Doscientos años de narrativa mexicana siglo xx*. México: El Colegio de México, 2010: 117-34.
- ESPINOSA, LEONCIO. *Carroña social*. *El Universal Ilustrado* 1.13 (25 ene 1923): 1-32.
- GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN. *Dos falsas novelas*. México: UNAM, 2006.
- HADATTY MORA, YANNA. *La ciudad paroxista: prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. México: UNAM, 2009.
- ÍÑIGO-MADRIGAL, LUIS. “El habitante y su esperanza y la novela de su época”. *América sin nombre* 7 (dic 2005): 34-9. Web. 30 abr 2011. <<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/5734>>.
- MOHEDANO BARCELÓ, JOSÉ. “Presentación a *El madrigal de Cetina*”. *La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 30 abr 2011. <<http://www.lanovelacorta.com/emctp.php>>.
- MONTERDE, FRANCISCO. “Prólogo”. *18 Novelas de “El Universal Ilustrado” [1922-1925]*. México: Ediciones de Bellas Artes, 1969: 7-16.
- NORIEGA HOPE, CARLOS. “Prólogo del director”. Arqueles Vela. *La señorita Etcétera*. *El Universal Ilustrado* 1.7 (14 dic 1922): 1-31.
- PIERINI, MARGARITA. *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1926): un fenómeno editorial y sus proyecciones en la cultura de masas*. Tesis doctoral, UNAM- Programa de Pos-

- grado en Letras-Impresiones de la Universidad de Quilmes, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Presencias de España en La Novela Semanal de Buenos Aires”. *Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas* 1 (oct 2008). Web. 30 abr 2011. <[http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.350/ev.350.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.350/ev.350.pdf)>.
- PIGLIA, RICARDO. “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”. Eduardo Becerra, edición. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de Espuma, 2006: 187-205.
- VELA, ARQUELES. *La señorita Etcétera. El Universal Ilustrado* 1.7 (14 dic 1922): 1-31.
- \_\_\_\_\_. *El café de nadie. Arqueles Vela. Novelas*. Jalapa: Ediciones Horizonte, 1926.